诗无达诂

张隆溪

据柏拉图记载，苏格拉底曾挑出诗人们著作中一些精彩片断，问他们这些诗的意义是什么，却发现“当时在场者几乎无一不能比诗人们更好地谈论他们的诗”①。苏格拉底(或者说柏拉图)相信诗人们在神灵附体、陷入迷狂时才能歌唱，所以他们并没有自觉的创作意图，也不理解自己作品的意义。新批评派把注意力集中到作品本身，感到作者意图在诠释过程中总有点碍手碍脚的时候，难怪会征引柏拉图这段话来支持他们有名的“意图迷误”说了。他们褫夺了作者的权威之后，并没有把它交给别人，而是留给了批评家们自己。文萨特(W. K. Wimsatt)和比尔兹利(M. Beardsley)不仅用“意图迷误”砍断把作品系在作者身上的绳索，又用“感受迷误”砍断了作品与读者的联系。“感受迷误”否定了一切从读者所受影响的角度来评论一首诗的做法。新批评家说作品的意义是独立存在的，实际上他们对于文学作品有如中世纪教会对于《圣经》，拥有唯一的阐释权利。

当代更新的批评并不否定“意图迷误”，却打破客观本文的局限，猛烈抨击“感受迷误”，而在读者反应中界定文学作品的意义。德国阐释学权威伽达默就说，作品意义并不局限于作者原意，因为“它总是由解释者的历史环境乃至全部客观的历史进程共同决定的”②。所谓接受美学(Rezeptionsästhetik)正是在研究各种理解之间的阐释差距的基础上建立起来的。文学的产生和接受可以理解为由作者、作品和读者这样三个环节构成的信息传递过程。实证主义批评完全围绕着作者，新批评则只顾作品，当前的接受美学和读者反应批评又似乎把读者推到前台。这情形用法国文论家罗兰·巴尔特戏剧性的语言说来就是：“为了给写作以未来，就必须推翻那神话：读者的诞生必须以作者的死亡为代价”。③

伽达默在说明阐释何以不能以作者原意为准时说，“语言表达无论如何都不仅不够准确，需要再推敲，而且必然地总不能充分表情达意”④。作者原意既然不能借语言充分表达，从有限的语言中去重现作者原意也就是不可能的。这不能不使我们想起中国古人类似的意见。《周易·系辞上》：“书不尽言，言不尽意”，就指出了语言达意能力的局限。欧阳修认为这种说法不够准确，因为古来圣贤之意毕竟有赖于书和言才保存下来，传于后世。因此他作了一点小小的修正，指出“书不尽言之烦而尽其要，言不尽意之委曲而尽其理”(《欧阳文忠公文集》卷一百三十《系辞说》)。这正符合庄子的意见：“可以言论者，物之粗也，可以意致者，物之精也”(《秋水》)；“意之所随者，不可以言传也”(《天道》)。然而文学所要表现和描绘的不是粗略抽象的“理”，恰恰是具体事物的“委曲”精微，所以对于它的目的说来，文学语言似乎尤其有严重的局限性。陆机《文赋》说：“恒患意不称物，文不逮意，盖非知之难，能之难也”；刘勰《文心雕龙·神思》也说：“意翻空而易奇，言征实而难巧也”；都是就文学创作的方面，浩叹抒情表意的艰难。事实上不独文学的抒情表

意，就是哲学的传道明理，也往往如此。哲学家们常常说，最高的理是无法用语言达出的，即《老子》开宗明义所谓“道可道，非常道。名可名，非常名”。钱钟书先生在评论老子这一命题时，征引了许多哲人诗家慨叹和责难语言局限的话，指出这样一个常见的矛盾：“立言之人句斟字酌、慎择精研，而受言之人往往不获尽解，且易曲解而滋误解。‘常恨言语浅，不如人意深’（刘禹锡《视刀环歌》），岂独男女之情而已哉？”⑤

这也正是阐释学力求解决的矛盾。由于作者和读者存在于不同的时间空间里，他们之间的时空距离从本体论角度说来是不可克服的，所以尽合作者原意的理解在本质上也就难以达到，而曲解和误解倒会自然地产生。以施莱尔马赫（Schleiermacher）和狄尔泰（Dilthey）为代表的传统阐释学企图排除理解当中属于解释者自己历史环境的成分，即主观成见，最终达到作者原意的重建。但海德格尔把存在定义为在世界中的存在，定义为定在（Dasein），即总是限定在历史性中的存在，这种历史性也决定着存在者对世界的理解，于是德国阐释学思想便发生了激烈的变化。自海德格尔强调了存在与时间的密切关系之后，新的阐释学就不再寻求超越历史环境的“透明的”理解，却倾向于承认主观成分的积极价值。正象伽达默所说，在海德格尔赋予理解以存在的意义之后，“就可以认为时间距离在阐释上能产生积极结果”⑥。伽达默甚至宣称：“成见是理解的前提”⑦；大卫·布莱奇则把一切批评都称为主观批评，因为“主观性是每一个人认识事物的条件”⑧。由于语言的局限性和人的存在的历史性，于是“人凡有理解，就总是不同”⑨。

另一方面，当我们说文学语言对于它的目的说来似乎尤其有严重局限性时，我们的用意不仅仅是这句话字面上的意思。因为文学语言的有趣正在其基本的反讽：诗人正是在慨叹找不到适当语言表达的同时，找到了比直说更适当的语言表达。因此，诗人们写到高潮时，往往放弃一切铺叙形容，留下一片空白，而在读者的想象中，这片空白却比任何具体描写更富于刺激，正所谓“此时无声胜有声”。李清照《凤凰台上忆吹箫》：“生怕离怀别苦，多少事、欲说还休”，勾画出一位多情女子的无限愁苦。辛弃疾《丑奴儿》词写一个少年不懂得忧愁而“强说愁”，老来饱经忧患，反而“欲说还休，欲说还休，却道‘天凉好个秋’”。在莎士比亚的名剧里，哈姆莱特临终最后的一句话：“此外唯余沉默”⑩，也为我们提供了一个好例证——在惊心动魄的悲剧场面那特定的语言环境里，这沉默显然比任何雄辩更能打动我们的心。法国诗人维尼的名句：“唯沉默伟大；其余都是贫弱”⑪，虽非为写诗而发，却未尝不可借以说明写诗的道理。卡莱尔引德语古谚，“言语的白银不如沉默的黄金”，更进一步改为：“言语不过一时，沉默属于永恒”⑫。这样一来，本是无可奈何消极的沉默一变而为意味深永积极的沉默，本来由于语言的局限性，至理和深情都说不出来，但作家诗人们发现了语言的暗示性，许多东西就故意不说出来。实际上，语言的局限性和暗示性并不互相矛盾，反而互为依存。文字作为象征符号总有其两面性，如保罗·里科所说：“掩饰与展示，藏与露，这两种功能不再是互为外在的了，它们代表着同一种象征功能的两个方面”⑬。

希腊文学里最有名的美女海伦，在荷马的《伊利亚特》里很少具体描写。《伊利亚特》第三卷写海伦登上城墙观战，没有一个字描写她的容貌仪态，只从特洛伊王侯们轻声的赞叹中，侧面写出她的美。汉乐府《陌上桑》描写美女罗敷最精彩的句子，也不是直陈，而是反衬：“行者见罗敷，下担捋髭须。少年见罗敷，脱帽着帩头。耕者忘其犁，锄者忘其锄。来归相怒怨，但坐观罗敷。”这样写都

是为读者的想象留出充分余地，司空图所谓“不著一字，尽得风流”(《诗品·含蓄》)。如果较早期的诗人抱怨自己没有足够的言语来抒写胸臆，这种语言的不足现在却成为打开诗意之谜的钥匙。苏轼说:“欲令诗语妙，无厌空且静；静故了群动,空故纳万境”(《送参寥师》)；姜夔说：“语贵含蓄”(《白石道人诗说》)；严羽《沧浪诗话》说:“语忌直,意忌浅,脉忌露，味忌短”(《诗法》)；诗应如“空中之音，相中之色,水中之月,镜中之像，言有尽而意无穷”(《诗辨》)；都强调诗歌语言的暗示性和言外之意,要求诗达于一种空灵的境界。汤显祖认为诗“以若有若无为美”(《玉茗堂文之四·如兰一集序》)，便是把含蓄朦胧作为诗的最高品格了。这种主张和西方象征派以来的一些批评理论颇为切合。法国诗人魏尔仑似乎有很接近中国古人的文心，在被誉为象征派宣言的《诗艺》(Art poétique) 一诗里，他宣称:“最可贵是那灰色的歌，其中朦胧与清朗浑然莫辨”(Rien de plus cher que la chanson grise/Où l'indécis au précis se joint)。在同一题目的一首诗(Ars poetica)里，美国诗人麦克利希(Archibald MacLeish)故作惊人之谈,说诗当“无声”(mute)、喑哑(Dumb)、沉默(Silent)，“诗当无言,如众鸟翩翻”(A poem should be wordless/As the flight of birds)，甚至说：“诗当无意义，只须存在”(A poem should not mean/But be)。这种种说法都不外追求刘勰所谓“文外之重旨”、“复意”(《文心雕龙·隐秀》)，都努力想“以不画出、不说出示画不出、说不出”⑭。

不仅讲以禅入诗的神韵派强调语言的含蓄，就是主张“诗言志”、“文以载道”的儒家正统派，也讲究《春秋》笔法，微言大义。孟子说:“言近而指远者，善言也”(《尽心章句下》)；《周易》说:“夫《易》……其称名也小，其取类也大；其旨远，其辞文；其言曲而中”(《系辞下》)；即便强调的是意“旨”，但也主张不应直说而须“曲”致。董仲舒由此总结出“《诗》无达诂，《易》无达占，《春秋》无达辞”(《春秋繁露·精华》)，更是有影响的提法。“诗无达诂”云云，诚然是汉儒解经制造的理论根据，目的完全在于便利他们断章取义，给古代诗篇以符合儒家正统的解释。“诗无达诂”只是诗的语言不能照字面直解，而绝不是承认理解的历史性和多种解释的合理合法。事实上，正是汉代的经学家们给《诗经》的每一句话都作出功利主义和道德论的解释，乃至“诗的地位逐渐崇高了，诗的真义逐渐汩没了”⑮。因此，汉儒承认诗无达诂至多不过类似新批评派承认诗的含混和反讽，至于诗的内容或意义，他们都有相当明确而固定的解释。可是，一旦承认诗的语言不能照字面直解，也就不可避免地为各种解释打开了缺口。清代的沈德潜似乎意识到这一点，他说:“读诗者心平气和，涵泳浸渍，则意味自出，不宜自立意见，勉强求合也。况古人之言包含无尽,后人读之,随其性情浅深高下,各有会心。如好晨风而慈父感悟,讲鹿鸣而兄弟同食,斯为得之。董子云:‘诗无达诂’，此物此志也”(《唐诗别裁·凡例》)。要是董仲舒能听到这样的话,他会作何感想呢?

在中国传统文论里，固然是文以载道、知人论世的儒家观念占居主导，但自古以来对文学语言的复杂性和阐释差距的可能性，也有充分的认识。《周易·系辞上》:“仁者见之谓之仁，知者见之谓之知”,大概是最早肯定理解和认识之相对性的说法。具有反传统思想的王充、葛洪反对一切都以古人为准，要求有更大的学术自由。王充说：“百夫之子，不同父母，殊类而生，不必相似，各以所禀，自为佳好”(《论衡·自纪》)，主张作文不必尽合于前人。葛洪认为德行粗而易见，文章则精而难识，“夫唯粗也，故铨衡有定焉；夫唯精也，故品藻难一焉”(《抱朴子·

尚博》)，则是从鉴赏品评的角度要求一定程度的灵活性。对诗歌语言的两面性深有体会的，要数晋代大诗人陶渊明。他的诗里有这样的句子："此中有真意，欲辨已忘言"(《饮酒》之五)，而在他的文里则有"好读书，不求甚解"(《五柳先生传》)这样的名句。欲辨忘言是从写的角度讲，不求甚解是由读的方面看，前者是意识到语言的局限性，后者则认识到语言的暗示性。不求甚解并非不能解或不愿解，而是明白言与意的复杂关系而不拘泥于唯一的解。谢榛《四溟诗话》说得很清楚："诗有可解、不可解、不必解，若水月镜花，勿泥其迹可也"(卷一·四)。为什么诗有不可解呢？薛雪《一瓢诗话》有一段话好象在回答这个有趣的问题，而且明显地模仿《周易》里的句式。他认为：杜甫诗"解之者不下数百余家，总无全璧"，原因在于它内涵丰富，从不同角度看可以见出不同的意义，"兵家读之为兵，道家读之为道，治天下国家者读之为政，无往不可"。金圣叹评《西厢记》，也说它"断断不是淫书，断断是妙文。……文者见之谓之文，淫者见之谓之淫耳"(《读第六才子书西厢记法之二》)。王夫之《薑斋诗话》更明确指出读者的作用："作者用一致之思，读者各以其情而自得。……人情之游也无涯，而各以其情遇，斯所贵于有诗"(卷一·诗绎)。这些例子都说明，中国传统文评已经认识到文学作品的意义与读者体会之间密切的关系，而这一点也正是西方现代文评十分关注的。由庄子关于言意粗精的分辨到苏轼关于诗语空静的要求，直到李渔关于作诗作文的意见："大约即不如离，近不如远，和盘托出，不若使人想象于无穷"(《笠翁文集·答同席诸子》)。中国古代的批评家实际上已意识到文学作品应有许多空白点，即罗曼·英伽顿(R. Ingarden)和伊塞尔(W. Iser)等人所谓"未定点"(die Unbestimmtheitsstelle)。读者在阅读过程中发挥自己的理解力和想象力，填补这些空白，各自在心目中见到作品的种种面貌。这就是说，中国传统文评里所理解的作品已经类似于伊塞尔所谓"呼唤结构"(die Appellstruktur)或意大利批评家厄科(U. Eco)所谓"开放作品"(opera operta)，它在读者心中的具体化或最后实现在颇大程度上取决于读者本人的性情、修养和经验。不仅如此，中国批评家还认识到一篇作品里的虚要以实作铺垫，未定点要以相对稳定的结构作基础。刘熙载说："诗中固须得微妙语，然语语微妙，便不微妙。须是一路坦易中，忽然触着，乃足令人神远"(《艺概卷二·诗概》)。罗兰·巴尔特在讨论作品中的空白点时用了一个也许是典型法国式的比喻，他说："肉体最具挑逗性的部位不正是衣服稍微露开的那种地方吗？……恰如精神分析所证明的，正是这种间歇处最具刺激性"[16]。这里一位是清代的中国批评家，另一位是现代的法国批评家，他们的话说得很不相同，但他们讲的道理不是很有些相通么？伽达默认为文学作品总的意义"总是超出字面所表达的意义"，艺术语言"意味无穷"，就因为有"意义的过量"[17]；这和司空图所谓"韵外之致"、"味外之旨"(《与李生论诗书》)，不是也很相象么？李渔论戏剧的"小收煞"，认为"只是使人想不到、猜不着，便是好戏法、好戏文"(《闲情偶寄·词曲部·小收煞》)；接受美学认为好的文学作品应不断打破读者的"期待水平"(Erwartungshorizont)，和李渔的说法不是有异曲同工之妙么？如果说诗无达诂导致承认作品结构的开放性，见仁见智最终承认读者对作品意义的创造作用，那么，认为接受美学和读者反应批评的基本原理在中国传统文评里已能窥见一点眉目，也许并非牵强附会的无稽之谈。当然，中国古人的意见往往不成系统，只是在批评的灵感突然彻悟的时刻讲出来的片言

只语，然而这些精辟见解往往义蕴深厚，并不因为零碎而减少其理论价值。我们作出这样的比较，并不是说中国古人早已提出了现代西方的理论，只是指出两者之间十分相近。然而相近并不是相等，在仔细审视之下，两者的差异会更明显而不容忽视。但是，正象海德格尔、伽达默和雅克·德里达（J. Derrida）等人所强调的那样，差异正是事物显出特性和意义的前提。在这里我们可以说，差异正是比较的理由。

从上面的讨论可以看出，承认作品是开放性结构，就必然承认阐释的自由。自古以来，从功利和道德的观点看待文学，对文学作品的意义和价值就总是提出唯一的解释和唯一的标准。承认阐释自由使我们能够摆脱这种狭隘观念，充分认识到鉴赏和批评是一个百花盛开的园地，那儿艳丽缤纷的色彩都各有价值和理由。葛洪说得好："文贵丰赡，何必称善如一口乎？"（《抱朴子·辞义》），海德格尔所折服的诗人荷尔德林（Hölderlin）也问道："只能有唯一的一，这怪念头从何而来？何必一切须统于一？"⑱ 文学的创作是广阔的领域，文学的阐释又何必局限于唯一的权威？承认阐释自由正是由于任何个人的理解和认识都受到这个人历史存在的限制，都不具有绝对的真理性。换言之，阐释自由正是以阐释的局限性为前提，而不是意味着任何人可以不受限制、随心所欲地作出自己别出心裁的解释。因此，当斯坦利·费希认为"作品本文的客观性只是一个幻想"时，⑲ 他显然把话说过了头。没有可读可解的作品，也就不可能有阅读和理解，摆脱本文客观性的阅读本身正是一个幻想。作品虽是开放的，有许多空白，但它的基本结构却把读者的反应引向一定的渠道，暗示出填补那些空白的一定方式。由此可知，在阐释活动中和在一般哲学认识论中一样，我们所谓自由并非必然的否定，而是必然的认识。

---

① 柏拉图（Plato），《申辩篇》（The Apology），乔页特（Benjamin Jowett）英译。

②⑥⑦⑨ 伽达默（H. G. Gadamer），《真实与方法》（Wahrheit und Methode），杜宾根 1960年版，第 280 页，281，261页及以下各页，280页。

③ 罗兰·巴尔特（R. Barthes），"作者之死"（The Death of the Author），见《形象-音乐-本文》（Image-Music-Text），希思（S. Heath）英译，纽约1977年版，第148页。

④ 伽达默，"语义学与阐释学"（Semantics and Hermeneutics），见《哲学阐释学》（Philosophical Hermeneutics），林格（D. E. Linge）英译，柏克利 1976 年版，第 88 页。

⑤ 钱钟书，《管锥编》第二册，第 406 页。

⑧ 大卫·布莱奇（D. Bleich），《主观批评》（Subjective Criticism），巴尔的摩 1978 年版，264 页。

⑩ 莎士比亚，《哈姆莱特》，第五幕第二场第 358 行。

⑪ 维尼（A. Vigny），《狼之死》（La Mort du Loup）。

⑫ 卡莱尔（T. Carlyle），《成衣匠的改制》（Sartor Resartus），第二部第三章。

⑬ 保罗·里科（Paul Ricoour），"阐释学：象征研究"（Hermeneutics: Approaches to Symbol），见格拉斯（V. W. Gras）编《欧洲文论及其实践：从存在论现象学到结构主义》（European Literory Theory and Practice: from Existential Phenomenology to Structuralism），纽约 1973 年版，第 90 页。

⑭ 钱钟书，《管锥编》第四册，第 1359 页，参见《谈艺录》第 321—322 页。

⑮ 罗根泽，《中国文学批评史》第一册，中华书局 1962 年版，第 71 页。

⑯ 罗兰·巴尔特，《作品的快乐》（Le plaisir du texte），巴黎1973年版，第 19 页。

⑰ 伽达默，"美学与阐释学"（Aesthetics and Hermeneutics），见前引林格编译《哲学阐释学》第 101，102 页。

⑱ 转引自海德格尔（M. Heidegger），《诗、语言、思维》（Poetry, Language, Thought），霍夫斯塔特尔（A. Hofstadter）英译，纽约 1971 年版，第 219 页。

⑲ 斯坦利·费希（S. E. Fish），"读者心中的文学：感受派文体学"（Literature in the Reader: Affective Stylistics），见汤普金斯（J. P. Tompkins）编《读者反应批评》（Reader-Response Criticism），巴尔的摩 1980 年版，第82页。